Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2024-07-02

現代バレエ「輝夜姫」をめぐる小論 ： 日本の楽器を用いる音楽の認識について

寺内, 直子

(Citation)
国際文化学研究 ： 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要,41:55*-85*

(Issue Date)
2013-12

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81005426

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81005426

現代バレエ「輝夜姫」をめぐる小論
～日本の楽器を用いる音楽の認識について～

寺　内　直　子

小論の目的

本論の目的は、日本の伝統楽器を使用した現代の西洋芸術音楽において、実際に演奏、演技に携わる西洋の演者が、音楽の芸術性や表現上の心得、工夫についてどのように考えているのかを探ることにある。分析の対象とする作品は、石井真木作曲、イリ・キリアン Jiří Kylián 振り付けの現代バレエ作品「輝夜姫（かぐやひめ）」である。いうまでもなく、日本の古い物語『竹取物語』に想を得た作品である。この作品の成立過程は複雑で、後に詳述するが、1980年代半ばにまず石井によって打楽器群のための音楽が作られ、その後、音楽が改訂され、さらにキリアン振り付けのバレエ作品となった。つまり、この作品は、まず聴覚芸術として出発し、後に楽器が増補され、さらに舞踊という空間的、視覚的要素が加わった総合芸術として現在は成立しているのである。この作品は、日本ではほとんど見る機会がないが、西洋ではすでに100回以上上演されている。音楽的には、和太鼓や祭り囃子を容易に連想させるフレーズを含み、あまりにわかりやすいジャポニスム的性格を持つ音楽として批判もあるが、西洋においては総じて好意的に評価され、これまで再演されて来た。しかし、再演の最大の理由は、やはり、音楽に加え、舞台装置、衣装とあいまったキリアンの斬新な振り付け[1]によって、魅力的で芸術性の高い舞台芸術に仕上がっている点にあるだろう。

しかし、本論の目的は、このバレエ作品としての「輝夜姫」の評価を行うことではない。むしろ、演者の解釈に注目し、分析することを目的とする。すなわち、西洋人の演奏者と踊り手が、どのようにいったんみずからの中に西洋と日本の音から成る音楽を取り込み、解釈し、表現行為として表出していくのかを、

演者たちの言説から探っていく。

本論ではまず、作品の成立過程と音楽、構成、舞踊、演出の特徴を述べた後、それぞれの音や場面を演者たちがどのように解釈しているのかを、バレリーナ、振り付け助手、指揮者の３者へのインタビューから明らかにする。

１．作品の成立過程

石井真木（1936-2003）は、舞踏家の石井漠を父に持つ芸術一家に生まれた。はじめ、伊福部昭に作曲を学んだ後、ベルリン音楽大学で作曲を学び、ドイツと日本を拠点に活動した作曲家である。初期は12音技法による作曲を行ったが、日本やその他のアジアの民族音楽を融合した作品を多数作曲した。

「輝夜姫」の音楽は、現在、西洋打楽器と日本の和太鼓、雅楽器のアンサンブルとして成立している。しかし、当初からこのような編成であったわけではない。1984年、石井真木は、ベルリン・ドイツ・オペラ Deutsche Oper Berlin の委嘱によって「輝夜姫（日本太鼓群と打楽器群のための交響的組曲）」を作曲し、ベルリンで上演した（同年、作曲者本人の指揮）[2]。演奏は、和太鼓集団「鼓童」のメンバー、ドイツ・オペラの打楽器奏者である。曲名からわかる通り、この時の編成にはまだ雅楽器は含まれていない。

翌1985年７月、「輝夜姫」は「東京の夏」音楽祭に来て、日本初演された。さらに、同年11月、龍笛、篳篥、笙の雅楽器が加えられ、振り付けがほどこされたバレエ「輝夜姫」が初めて登場する。踊ったのは東京のスター・ダンサーズ・バレエ団であった[3]。雅楽が加わった初演時から参加している笙演奏者の宮田まゆみ氏によると、この時の振り付けは、五人の貴公子の求婚譚を描く『竹取物語』の原作にかなり忠実な振り付けであったという[4]。

その後、この和太鼓＋西洋打楽器＋雅楽のフル・バージョン「輝夜姫」の音楽はヨーロッパにわたる。ベルリンの初演時に打楽器奏者として参加していた、オランダ人の打楽器奏者、指揮者のミヒャエル・デ・ロー Michael De Roo 氏によって、ネーデルランド・ダンス・テアター Nederlands Dans Theater（以下、NDT と略）の監督イリ･キリアン氏[5]に紹介され、キリアン振り付けが実現した。雅楽つき・キリアン版「輝夜姫」は、1988年のホランド・フェスティバルで初

演された[6]。その後、一回だけ日本でNDTの公演があったが（1993年）、現在のところ、海外での公演の方が圧倒的に多い。

２．「輝夜姫」の音楽、構成、舞踊、演出の特徴

次に「輝夜姫」の音楽、構成、舞踊、演出の特徴を説明する。以下の記述は、DVD『KAGUYAHIME: the moon princess』（Arthaus Musik, 1994/2011）[7]と、筆者自身が実見した2013年２月のパリ・オペラ座バレエ団の公演（オペラ・ガルニエ）そのもの[8]、およびその公演プログラムに基づく。ちなみに、パリ・オペラ座バレエ団が「輝夜姫」を演じたのは、2010年以来２回目である。2010年の時はオペラ･バスティーユの舞台で演じられた。オペラ座では､1991年にも「輝夜姫」公演があったが､そのときはNDTのフィオナ･ルミスFiona Lummis（輝夜姫）とポール・ライトフットPaul Lightfoot（ミカド）で踊られた。

まず、石井・キリアン版バレエの概要を示す。石井・キリアン版は、物語の原作に忠実ではない。原作では､五人の貴公子がかぐや姫から与えられた難題を、権謀術数をめぐらしながら何とか克服し、姫を得ようとする求婚譚が重要な部分を占める。また、そこにことばの語源を明らかにする語源譚の要素も加わり、物語の筋の展開とことばの面白さに見所がある。しかし、石井・キリアン版は、天女が地上に降り、再び天に帰って行くという大枠は残しながら、中心部分に、ある意味で非常に近代的とも言える､「物質文明的な地上」[9]と、輝夜姫を求めて争う人間同士の「闘争」を設定する。月から来た輝夜姫は、人間世界に「善なるもの」をもたらそうとするが、その美しさに魅了された人々が、賤しい村人から高貴な貴人たちまで、輝夜姫をめぐって争う。最後にはミカドまで登場して輝夜姫を手に入れようとするが、月の軍隊の前にはなす術もなく、輝夜姫は、争いを繰り返す愚かな人間世界を離れ、月に帰ってゆく。

登場人物は、輝夜姫、村人（男）（５人）と村娘（５人)、貴人の男（５人)、貴人の女（５人)、ミカド、ミカドの従者（２人）である。村人と村娘（下賤の者）はベージュの衣装、貴人の男女、ミカド、ミカドの従者など高貴な者は黒い衣装を着けている。全体にこのバレエでは､月と地上､平和と争い､清浄（善）と汚れ（悪)、貴族と村人など、さまざまな二元的対立軸が設定されており、衣

装の色の使い分けに加え、動的な動作は村人や争いの場面に、静的な動作は一貫して輝夜姫に割り当てられている。

以下、表１に沿って、この作品の構成をもう少し詳しく見てみよう。この作

表１　「輝夜姫」の構成

	シーン	内容	具体的動作	主な楽器	音楽の特徴
第一幕	シーン1 輝夜姫の光臨	5人の求婚者（村人）の登場	5人の男が舞台下手からすり足で、上手へ歩く。上手にある箱を開き靴を取り出して履く。	ac、cmb、gs、mr、大太鼓	非拍節的、金属楽器の余韻が作る神秘的な響き
		輝夜姫の光臨	舞台下手奥の台上で、輝夜姫が静かな動き。台が傾き、地上に降りる	龍笛、笙	非拍節的、静謐な音楽
	シーン2 求婚者たち	求婚者たち	求婚者1の踊り	龍笛、笙、篳篥、tm	非拍節的
			求婚者2の踊り	篳篥、龍笛、笙、gs、mr	非拍節的
			求婚者3、4、5がスネアドラム、ティンパニに合わせてひとりずつ踊る	sd、bd、tm、gs、tmp、龍笛、笙、篳篥	全体は非拍節的、sd、tnpは拍節的。音量は次第に増す
		求婚者と輝夜姫の接触	輝夜姫が求婚者5と踊る	笙、龍笛、tm、gs	非拍節的
	シーン3 お祭り	村祭り	村娘5人、求婚者5人の群舞。輝夜姫も後に加わる	鋲太鼓、桶胴、篠笛（龍笛）、鉦、tm	躍動感のある祭囃子
	シーン4 争い	貴人と村人との敵対	5人の貴人の男、5人の村の男が争い、貴人は追い払われる	西洋打楽器群、太鼓などの乱れうち	激しいリズム、大音量
		祭の再開	再び5人の村人と5人の村娘が踊る	鋲太鼓、桶胴、篠笛（龍笛）、鉦	祭り囃子が再びゆっくり始まる
第二幕	シーン1 戦い	争いと混沌	村人、村娘、貴人の男、貴人の女各5名が、入り乱れて敵対するように踊る	舞台下手：tmp、tm、中央：大太鼓、上手：和太鼓、オケピット：西洋打楽器群	打楽器が力強く拍を刻む（打楽器奏者も舞台に上る）次第にテンポ早まり乱打に
	シーン2 ミカド	輝夜姫の嘆き	輝夜姫のソロ	笙、龍笛	笙、龍笛（輝夜姫登場時の音楽と類似）
		ミカドの登場	光り輝く大きな幕の奥からミカドと従者2名登場。	gs、鈴、bd、sd、tm、	バスドラムなどの力強いリズムでミカドの権威
		ミカドの求愛	ミカド、従者、輝夜姫の踊り	龍笛、笙、篳篥	非拍節的、静謐な音楽
		輝夜姫の困惑	輝夜姫のソロ	笙、龍笛、gs	
	シーン3 月の軍	ミカド軍の登場	ミカドの軍が月の軍隊を迎え撃つ準備。黒い箱が多数登場	太鼓群	低音で力強く響くリズム
		月の軍	箱を裏返し、ライトを反射させる。ミカドは静かに引き下がる	gsなど金属製打楽器	高音の金属製打楽器で光の眩さ表現
	シーン4 昇天	月に帰る輝夜姫	輝夜姫が舞台奥へ静かに歩いていく	龍笛、篳篥、笙、ac、gs、mr	非拍節的、静謐な音楽

略号: mr=マリンバ、gs=グロッケンシュピール、tb=チュブラーベル、
ac=アンティークシンバル、tmp=ティンパニ、タムタム=tm、cmb=シンバル、
sd=スネアドラム、bd=バスドラム

品は全体が二幕で、第一幕と第二幕の間に休憩が入る。第一幕、第二幕とも４シーンから構成されているが、各シーンは、さらに細かく分けられる[10]。

第一幕

シーン１　輝夜姫の光臨（１）５人の村人の登場

幕が上がると、暗い舞台上に、天井から吊るされたたくさんの横棒が、交互に左右に揺れている。横棒には小さなライトがいくつかついていて、星が揺れているような効果をつくる。舞台中央には、特大の大太鼓が据えられ、柔らかい光が当てられている。これは月を象徴している。舞台下手には上半身裸の５人の村人役の踊り手が立っていて、踊り手の後ろから強い照明が当たっている。村人はゆっくりと上手に向かって歩いて行く。音楽は、アンティークシンバルやグロッケンシュピールなど金属製の打楽器を中心とし、とらえどころの無い神秘的な音響を作り出している。伴奏楽器は基本的にオーケストラピットの中で演奏する。

シーン１　輝夜姫の光臨（２）輝夜姫の光臨

５人の村人が舞台上手の黒い箱から靴を取り出して、履く。このころ、舞台下手奥の２メートルほどの台上に輝夜姫がライトアップされる。ゆっくりと腿をあげ、下ろしてすり足をしながら、手を左右に移動させる動作を繰り返す。時折、腿をあげたまま、足先をブラブラと揺らす動きも入る。また瞬間的に手をたたいたり、手をのばしてすぐに引っ込める動作を混ぜる。これらの「奇妙な」仕草は、輝夜姫が基本的に人間とは異質の存在であることを表している。顔も無表情である。輝夜姫の衣装は、青みがかった純白のタイツスーツで、表面にビーズのような光る素材が縫い込まれている。輝夜姫の踊りは笙と龍笛で伴奏される。石井･キリアン版輝夜姫は、人間界に善なるものをもたらすために月からやって来る、という設定になっている。

シーン２　求婚者たち（１）求婚者たち

台が前に傾き、輝夜姫が舞台上に滑り降りて、立つ。先ほどと同様の、腿をあげる動作で、ゆっくりと手前に向かって歩く。その間、舞台中央で村人が一人ずつ踊る。最初の二人の踊りは、非拍節的なリズムの、雅楽器を中心とする音楽、

あとの二人の踊りは、音楽にスネアドラムやティンパニが加わり、力強さが加わる。とらえどころの無いリズムから、はっきりとアクセントのある拍節的な音楽への移行は、輝夜姫が次第に地上の人間に近づいてきたことを表すと考えられる。ついに、５人目の村人と輝夜姫が踊る。

シーン３　村祭り

舞台に敷かれた黒い幕が取り払われ、照明も赤系統に変わる。村人が、輝夜姫を喜ばせようと開いた祭の場面になる。５人の村人に５人の村娘が加わり、和太鼓と篠笛[11]による祭囃子が演奏される。輝夜姫は、初めは見ているだけだが、後に促されて踊りに加わる。

シーン４　争い（１）貴人と村人の敵対

突然、黒い衣装をつけた踊り手５人が入ってくる。黒い衣装は、都の貴族たちを表す。村の男と貴族たちが、一対一で戦いの踊りを繰り広げる。西洋および日本の太鼓類を中心とした大音量の激しいリズムで、戦いの様子を描写する。また、このとき、舞台の証明も、点滅を繰り返し、戦いの混乱と激しさを演出する。最終的に黒い衣装の人々は追い払われる。

シーン４　争い（２）祭の再開

再び、赤を基調とする照明になり、祭囃子がゆっくり始まる。村人と村娘が踊りだす。

第二幕

シーン１　戦い（１）争いと混沌

幕が上がると、舞台下手にティンパニとタムタム、中央に大太鼓、上手に和太鼓が置かれており、演奏者が舞台上で演奏する。それ以外の打楽器は、オーケストラピットで演奏する。いったんは退けられた貴人たちが、再び村人の前に現れ、両者の間で戦いが始まる。村男と貴人の男、村男と貴人の女、貴人の男と村女、など様々な組み合わせのペアを作り、「敵対」を踊る。次第に音楽のテンポが早まり、オーケストラピットから数人の演奏者も舞台上に駆け上がって演奏する。ついには乱打のようになり、混乱の極みに達したかのところで、舞台が暗転する。

シーン２　ミカド（１）輝夜姫の嘆き

舞台前面中央で、輝夜姫のソロの踊り。人間同士の争いごとを嘆くかのように、床に身を投げ出しながら踊る。龍笛と笙の伴奏。

シーン２　ミカド（２）ミカドの登場

黄金に輝く大きな幕の奥から黒い衣装のミカドが登場する。従者２人を従えている。バスドラムなど打楽器の力強いリズムで、ミカドの権威を表す。ミカドと輝夜姫は、最初のうちは幕で隔てられているが、後に、幕が取り払われ、ミカド、従者、輝夜姫が複雑に絡み合いながら、パドゥドゥが踊られる。このバレエの中で最も複雑、かつ、芸術性が高く、見所となる部分である。音楽は雅楽器による非拍節的で静謐な音楽。

シーン２　ミカド（３）輝夜姫の困惑

困惑する輝夜姫の気持ちを踊るソロの部分。雅楽器を中心とする伴奏音楽。

シーン３　月の軍（１）ミカド軍の登場

打楽器群が低音で力強いリズムを奏する中、舞台上に黒い大きな箱が多数登場。輝夜姫を守ろうとするミカドの軍隊を表す。黒い箱の前で、天に帰ろうとする輝夜姫と押しとどめようとするミカドの踊り。

シーン３　月の軍（２）月の軍

黒い箱を裏返すと鏡になっている。鏡を傾けて、一斉に客席に向かってライトを反射させ、月の軍隊のまばゆい光を表現。音楽はグロッケンシュピールや鈴などの高音の金属製打楽器を連打。ミカドは光に抗いがたく、静かに引き下がる。

シーン４　昇天

輝夜姫は、光臨した時と同様の不思議な動作を繰り返しながら、しずかに舞台奥の大太鼓の方に向かって歩いて行くと幕が降りる。音楽は、シーン１と同様の、雅楽器と金属楽器などによる静謐な音楽。

以上が、バレエの構成である。音楽的観点から特徴を述べるとすれば、輝夜姫の登場する場面、あるいは踊る場面は、一貫して雅楽器が用いられ、しかも、リズム的には非拍節的で、「人間的ではない」、神秘的な雰囲気を演出しようとしていることがわかる。これに対して、村祭の場面では、きわめて明快なリズ

ムの日本の伝統的な祭囃子風の音楽、また、貴人と村人の戦いの場面では、東西の太鼓類を最大限に活用した、力強く迫力あるリズムを伴奏に用いる。

3．演者の立場から

それでは、このような音楽と舞踊について、演者たちは、どのように感じているのかを見てみよう。これから、3人の演者の言説を紹介する。インタビューの全文は、論文末尾に付録として掲載したので、適宜参照されたい。

3-1．アニュエス・ルテステュ Agnès Letestu（1971- ）

まず、3人の中では「輝夜姫」にもっとも最近出会い、日本の楽器や音楽にもあまり親しみがない、つまり、日本音楽に対して、もっとも予断なく、かつ新鮮な視点で接していると思われるパリ・オペラ座エトワールのアニュエス・ルテステュ Agnès Letestu 氏の言説を紹介する[12]。

ルテステュ氏は、1983年、オペラ座付属のエコール・ド・ダンス学校に入学、1987 オペラ座バレエ団に入団。1993年にはオペラ座バレエ団のプルミエル・ダンスーズ Première danseuse に昇格、さらに、1997年以来、バレエ団の最高位であるエトワール Etoile として活躍している[13]。美しい容姿と、優雅で上品な踊りに定評がある。

ルテステュ氏が「輝夜姫」を初めて踊ったのは、2010年のパリのオペラ・バスティーユでの公演である。この時は、3回踊ったという。「輝夜姫」の音楽については、「強い印象」がある、とのことであった。その印象とは、日本の個々の楽器の音質に対する印象であると同時に、相互のコントラストにもあるようである。たとえば、氏は、「太鼓の音は腹にずんと響くような音で、原始的 primitif な感じがある。それに対して龍笛 flute はやさしさを表す」と述べる。これは、言い換えると、太鼓には荒々しい力強さがあり、龍笛には、より洗練された柔らかさがある、ということだろう。さらに氏は、「太鼓は強さがあり、戦いの場面などで使われる。後ろから太鼓に押され、前には龍笛が響く、という感じがある。太鼓は地上の音で、笛は月の音」、あるいは「太鼓は、今ここ ici にある（地上の）音だが、龍笛は遠い loin、時間を超越したような響きのよ

うな気がする」と述べ、両者の対比が、平和／戦い、月／地上などの概念と結びついて、強く意識されていることがわかる。また、興味深いことに、太鼓と龍笛の音色を時間の流れ（の質）とも重ね、「龍笛の音色は（月の）女神の時間でゆっくり、それに対して、太鼓は地上の時間。巨人と普通の人間では送る時間が異なるように、かぐや姫の時間と地上の人間の時間は異なる。」とも述べている。これは、かぐや姫を踊る上で指針となる重要な解釈であろう。実際、輝夜姫のソロの踊りには、長い時間をかけて、ゆっくりと緊張を途切れさせることなく完結させる動作が多く含まれている。

また、これに関連して、輝夜姫とミカドが踊る部分では、「踊りが絡み合うのもその通りだが､音楽も（違うものが）絡み合っている。ミカドは太鼓のリズム、輝夜姫は笛を聴きながら踊る。輝夜姫とミカドは言わば、（異質なものが）戦っているとも言える」と述べている。

また、三つの雅楽器に対する感想を尋ねたところ、「篳篥は、疑い doute というか、まるで生まれたばかりのヒヨコがよちよちうまく歩けないような不安定性がある。それに対して龍笛は、（迷い無く）響く。笙はその中間」と答えた。篳篥を「不安定」と形容したのは、音程が微妙にずり上がったり、ずり下がったり、しばしばポルタメントで移動する篳篥独特の塩梅（えんばい）の奏法によるところが大きいと思われる。また、龍笛については、「とらえどころのない unsaisissable、野生生物 creature sauvage のようである。貝が、人が触ると一瞬で閉じる様な、（瞬間的に予測できない）動きが特徴的」とも叙述している。これは、龍笛の旋律に、いくつかの音を素早く移動するパッセージと、一音を長く延ばす部分が組合わさっていることが多く、この「動」と「静」、あるいは「急」と「緩」の組み合わせを指していると思われる。この旋律の動きに合わせるかのように、輝夜姫の振り付けにも素早く手を伸ばして引っ込めたり、瞬間的に手を叩く、などの動作が散見される。また、腿を高く挙げたままで足先をブラブラ揺らす部分は、龍笛の「揺り」（ゆっくりしたトリル）の音型と対応している[14]。これ以外にも、総じて、キリアン振り付けは、音楽のリズムや旋律の動きをそのまま身体動作に転換したかのような振りつけが多いように、筆者には見受けられる。

さて、ルテステュ氏に、前回のバスティーユ公演と今回のガルニエ公演での踊った感じの違いを尋ねた。すると、「音楽が前よりよく聞こえて、見失わないようになった」という答えが帰って来た。拍節が無く、とらえどころのない龍笛や笙の旋律に、初演時はさぞかしとまどったことと推察される。しかし、繰り返し聴いて「音楽に慣れる」ことによって、この困難は克服された、ということと思われる。無理に拍に当てはめて数えたりせず、音楽をまるごと覚えてしまうことが重要なのである。これについては、次のデルクロワ氏とロー氏のインタビューの紹介でも触れることにする。

3-2．パトリック・デルクロワ　Patrick Delcroix（1963-　）[15]

デルクロワ氏はフランス出身のバレエダンサーである。ミュンヘンやアムステルダムのダンスカンパニーを経た後、1986年から2003年まで、NDT の踊り手として一線で活躍した。現在は、振り付け、創作、ワークショップでの舞踊指導など、さまざまな分野で活動している。「輝夜姫」については、1988年の初演時から踊り手として関わってきた。1994年の DVD では村人の一人として踊っている。今回のオペラ座公演では、振り付け助手として、キリアン氏に代わり群舞の指導をした。ちなみに、輝夜姫の指導は、NDT の二代目輝夜姫のエルケ・シェパーズ Elke Schepers 氏が行った。

デルクロワ氏に、まず、「輝夜姫」の音楽の印象を尋ねたところ、「すばらしい fantastic」という答えが返って来た。しかし、「始めはよくわからなかったが、慣れることによって理解できるようになった。（西洋音楽と異なるが）一貫性がある consistent ことを理解した」と続けた。また、「結局メロディー全体として覚えてしまう」、あるいは「音楽的なセンスがない踊り手は、１、２、３、４と拍を数えてしまうが、それだとうまく踊れない」とも述べている。ここから、やはり、しばらく時間をかけて、音楽をまるごと、もはや拍があるか無いかなど意識しないところまで覚えてしまうことが重要と考えられる。ただし、まるごと覚えるにしても、その音楽に固有の一貫性（システム）が理解できないと覚えられない。西洋人にとって難しいのは、和太鼓のリズミカルな部分ではなく、主に笙、篳篥、龍笛等雅楽器による無拍の「とらえどころの無い」部分と思わ

れるが、ここでは、そうした「難解な」部分でさえ、デルクロワ氏たち踊り手が、楽器の特性をよく理解し、身体の中に「日本的な」フレーズを取り込んでいることを意味している。デルクロワ氏はまた、輝夜姫の音楽は、「日本の音と、西洋の音をうまく混ぜあわせていて、境目がわからない」とも評していた。

さらに、キリアン振り付けについて、「音楽のフレーズやリズムに非常に合ったもののように見えるが、どう思うか」、という筆者の質問に対して、それは「キリアン氏がとても音楽的 musical な舞踊家だからだ」と答えている。キリアン氏を「音楽的な舞踊家だ」とする評価は、ミヒャエル･デ･ロー氏もしている（後述）。興味深いのは、さらにここでデルクロワ氏が、「踊る時は、頭の中で歌う」、あるいは「いつも頭の中に音楽が鳴っていて、そこから動きが出て来る」と述べている点である。これは、日本の唱歌（しょうが）のように、必ずしも管楽器の旋律や、打楽器の音を全てことばの音節に置き換えて覚える、ということではないかもしれない。しかしそれに近いことが、踊っている最中の踊り手の頭の中で起っていると推測される。指導時には、恐らく「「タリーラ」の「リ」のところで、もっと手を高く・・・」などというふうに、「歌いながら」動作確認をすることが行われていると想像される。

生演奏による演舞は、通常、直前のリハーサルか実際の舞台の時に限られる。したがって、平素の練習時には、現在は録音が使われていると言う。これについて、録音に慣れてしまうと、本番の生演奏にとまどう事はないか、と質問したところ、「そんなことは無い」との答えが返って来た。これは、初演時から20年以上にわたって「輝夜姫」とつきあってきたデルクロワ氏ならではの、自信に満ちた発言かもしれない。音楽を完全に体得していれば、多少のズレや、テンポの違いも、臨機応変に対応できるのである。

3-3．ミヒャエル・デ・ロー Michael de Roo（1949?- ）

ミヒャエル・デ・ロー氏は、オランダのハーグ出身の打楽器奏者、指揮者、作曲家である[16]。三人のインタビュイーの中では最も年長で、かつ日本にも、日本音楽にも詳しい人物である。

ロー氏は、1976年に初めて佐渡の鬼太鼓座[17]の演奏する石井真木作曲

“Monochrome（für japanische Trommeln und Gongs）（日本太鼓群と銅鑼のための）”に出会い、和太鼓の音楽に魅了された。ロー氏は、“Monochrome”を、一曲の中に「強さと弱さ、遅さと早さなどの微妙な変化」をすべて含み持つ名作として高く評価している。約10年後、1984年のホランド・フェスティバルでの演奏をめざし、鼓童の河内敏夫氏に指導を依頼した。ロー氏はすでに1983年に自身の打楽器グループ、サークル・アンサンブル Circle Ensemble を結成していたが、河内氏の仲介で太鼓一式を日本から借りることができた。それらの太鼓は、演奏会後、日本に帰ることはなく、助成金を得たロー氏によって買い取られた。サークル・アンサンブルのコンセプトは、「日本のものになりきる」のではなく、西洋の上に日本のものを「加える」のだと言う。ロー氏によると、「輝夜姫」の和太鼓は、日本から演奏者を沢山呼ぶのは予算的に大変難しいので、ヨーロッパ公演などではサークル・アンサンブルが担当してきたという。鼓童の演奏者が多数「輝夜姫」に参加するようになったのは、2010年のフランスのオペラ・バスティーユ公演以降、という。

また、ロー氏は、一時日本に滞在し、桐朋学園の打楽器科で教えたことがある。さらに、佐渡や四国など、日本の地方都市も何カ所か訪ねている。

このように日本をよく知るロー氏に、雅楽の３種類の管楽器の印象を尋ねてみた。笙は「透明 transparency」、篳篥は「集中 concentrated」、笛は「古代的 ancient、悠久の歴史 deep history」という答えが返って来た。フリーリードから出てくる明快でまっすぐな音色を「透明」と表現している。また、篳篥のしなやかで力強い音色を「集中」と形容したのは、前述のルテステュ氏の「不安定」という感想と正反対で興味深い。ルテステュ氏が音程変化やリズムの「不安定さ」に注目しているのに対し、ロー氏は力強い音色そのものに注目したコメントとなっている。龍笛を「古代、悠久の歴史」とするのは、多分に龍笛奏者の芝祐靖氏[18]の存在を念頭に置いてのことである。これまで、「輝夜姫」の龍笛パートは、ほとんど芝氏によって演奏されて来た。芝氏は、その深く多彩な音色と、完璧なテクニックによって、龍笛の音楽を余人が到達しがたい高い芸術的領域にまで高めたアーティストであるが、ロー氏のコメントは、純粋に龍笛の音楽的特徴だけでなく、芝氏の800年続く重代の楽家の出身という経歴にも影響されてい

るだろう。つまり、その深い音色の中に、長い時間によって培われた歴史と成熟を聴き取っているのである。ロー氏が、太鼓以外の日本の楽器と出会ったのは、この「輝夜姫」が初めてだと言うが、このような「西洋音楽作品」において（日本楽器に）出会ったにも関わらず、それでもなお、「伝統 tradition」を感じる、と言う。

さて、今回、パリ公演でのロー氏の役割は、指揮者である[19]。打楽器奏者は、第二幕の一部で舞台にあがる他は、ほとんど舞台手前のオーケストラピットの中で演奏する。雅楽の３人は、舞台からオーケストラピットにかけて設営された階段状の椅子に、舞台を背にして座る。したがって、演奏者は舞台の踊り手を見ることができない。そのため、指揮者は踊り手と演奏者を結ぶ唯一のコーディネーターとして、きわめて重要な役割を果たす。ロー氏自身も、指揮をする上でもっとも難しいのはバレエに合わせる点、と言っていた。踊り手たちが音楽を熟知して踊らなければならないのは当然のことであるが、ここでは逆に、指揮者も踊りの振り付けを十分に理解して、棒を振る必要がある。

笙の宮田まゆみ氏によると、作曲者石井氏の指揮は、どちらかと言うと、それぞれのソリストに任せて自由に吹かせる部分もあったが、ロー氏の指揮は、細部にわたり、きっちりと統制するような指揮であるという[20]。これは、踊り手の踊り易さを重視し、踊りに合わせるため、と思われる。また、踊りだけでなく、実際には、舞台上のさまざまな道具の操作、たとえば、照明の転換、道具や幕の移動のきっかけを出す、など、様々な点で、ロー氏の指揮は重要な働きをしている。

前述の、デルクロワ氏の、「踊る時は頭の中で音楽を歌っている」というエピソードを紹介したところ、「そのような振り付けができるのはキリアン氏が非常に「音楽的」な振り付け家だからだ。NDT では、音楽についてもいろいろ訓練していると思う。キリアン氏自身も彼はプラハで音楽の訓練を受け、音楽も上手なはずだ」と述べた。

また、ロー氏の考えでは、踊り手は、自身の個性やエゴを消して、「透明 transparent」にならないといけない、という。このキリアン振り付けのように、音楽のエネルギーをそのまま身体動作に置き換えるような「音楽に密着した」

振り付けでは、ことさら、そのような姿勢が要求されるのかもしれない。

この「透明」に関連して、バレエ全編の中でロー氏が最も気に入っているのは、最後の場面、すなわち、輝夜姫が月に帰っていく場面だという。「身体をねじってそのあと、向こう向きになって、静かに歩いていくところがすばらしい」「月の人に変わって行くというか。透明になっていくというか」。輝夜姫は、まばゆい月の軍隊の前にミカドが退いたあと、しばらく身体をねじったりしながら踊るが、最後に観客に背を向け、舞台奥の大太鼓＝月に向かって、ゆっくりと、静かに歩いていく。ねじったりしながら踊る部分は、輝夜姫の迷い、または地上の人々への愛着などの感情を表すと考えられるが、後ろ向きになってからの輝夜姫の「歩み」は、きわめてゆっくりではあるが、一直線であり、決然としていて「迷い」がない。これについては、踊り手のルテステュ氏も「一種、悟りのような状態」と形容している。

原作『竹取物語』のかぐや姫の昇天の場面では、姫の隙をついて天人が羽衣を着せると、姫が地上の記憶や感情を忘れて、別人格になってしまう様が描かれている[21]。石井・キリアン版「輝夜姫」では、羽衣に当たる小道具は登場しない。したがって、あくまでも輝夜姫は、自身の心の中で葛藤に決着をつけることになる。しかし、いずれにしても、欲望と不浄にまみれた人間には永遠に獲得できない善と美の象徴として、輝夜姫は手の届かない所に去って行くのである。踊り手は、この場面を、歩く後ろ姿だけで表現する。踊り手にとって観客に背中を見られることほど怖いことはないだろう。なぜなら、演技の習熟度や集中力の有無が正面以上に如実に表れてしまうからである。ちなみに、この場面の照明は、輝夜姫が奥に向かって歩いて行くにつれてスポットライトが弱まり、それと引き換えに、大太鼓の照明が明るくなる、という演出になっている。最後まで観客の目を惹き付け、次第に明るさを増す月影のもとに消え入るように見えなくなった時、ロー氏の言葉を借りれば「transparent」になった時、輝夜姫の演技は完結する。

おわりに

以上、３人の演者のインタビューから、日本の楽器を用いた音楽をどのよう

にとらえているのかを考察した。３人に共通している経験は、未知の音楽に出会った時、人は誰でもとまどうが、それまでの尺度をいったん無化し、当該の音楽を繰り返し聴くことにより、その特徴や規則性を見いだすことができる、というプロセスである。特に、音楽や舞踊の芸術的訓練を受けている人は、少しのきっかけで異質なものでも深い理解へと到達できる能力が高い。この「発見された規則性」をさらに深い認識へと導き、自分の芸術表現へと転換して行く時に重要となる認識やツールが、インタビューの中に垣間見える。

まず、音楽と舞踊（振り付け）との関連について、複数のインタビューの中で、キリアン氏が「音楽的な舞踊家である」という言説があった。これは、実際の振り付けで、旋律の動き、打楽器のリズムなどをそのまま動作に置き換えるような振り付けが多いことに由来している。たとえば、龍笛のゆるやかな、波のようなトリルには、片足を挙げて、振り子のようにゆらゆらと揺らす動作が付いている。また、太鼓やティンパニの強い打音の部分では、強い足踏みや、体を瞬間的に止める振り付け、あるいはその逆に、小太鼓が小刻みに連打する部分には、細かいステップでの位置の移動や、体の速いスピンが振り付けられている。つまり、このような部分は、人間の日常的な動作やしぐさの意味を脱構築し、むしろ、音楽から受けるイメージをそのまま抽象的な動きに転換するように振り付けられているのである。

このような踊りを体得し、芸術的に表現するには、何より、音楽を体にしみ込ませることが必要である。そして、踊る時には体の中で「歌いながら」踊ると、うまくいくのである。この、「踊るときに歌う」という行為をもう少し細かく整理すると、以下のようなことになるだろう。「歌う」という行為は、もっとも単純には、「頭の中で音楽が鳴る」という意味と理解できる。これは、今回のような現代音楽だけでなく、〈白鳥の湖〉や〈くるみ割り人形〉のような古典音楽でも同じであろう。この行為は、しかし、稽古する際などには、実際に「口に出して歌う」という行為に容易に発展する。特に、自分一人の稽古ではなく、人に教える場合、つまり、教習や伝習などインタラクティヴな過程ではそうなりやすい。そこでは、単に旋律をハミングするだけでなく、「ラッタッタッタ」とか、「ターリラリ」などの言語化がしばしば起きる。このような一種のオノマトペは、

オーケストラの稽古などでもよく指揮者が発しており、ある意味で普遍的な現象である。それを、母音、子音などをより意識的に配置し、システム化すると、日本の雅楽やインドのタブラ・バヤなどで見られる唱歌（しょうが）となる[22]。このような言語的回路を使う音楽修練は、非西洋古典音楽の世界ではごく当たり前のツールとして大きな効果を発揮しているが、西洋の古典音楽でも、音楽の暗記や、より成熟した音楽表現に到達するのに役立っている[23]。今回の場合も、音楽家や舞踊家の中で、これに近い現象が起きている、あるいは有効に機能していると考えられる。

今回のインタビューでは、音楽の言語化のもう一つ別の類型も見られた。音楽や動作を言語で比喩的に語るという行為である。これは、ルテステュ氏のインタビュー中に多く見られた。具体的な視覚的イメージを喚起することによって、自分の演舞に肉付けをし、表現に豊かさを加えようとしているように思われる。しかし、このようなイメージは個々人の経験によって異なるのもまた事実である。たとえば、今回は、同じ楽器に対する感想が、ルテステュ氏とロー氏ではかなり異なっていた。また、３人の中で、ルテステュ氏の感想がもっとも、具体的、視覚的で、それに対し、デルクロワ氏とロー氏は、より抽象的なレベルで音楽をとらえようとしているように思われる。このような理解、表現の違いは、個人による音楽、舞踊の経験の差異であるとも言えるが、同時に、舞踊団の雰囲気と教育システム、あるいは、NY やパリといった都市の雰囲気、性格とも深く関わっていると推測される。今後さらにさまざまな地域のアーティストの言説を集め、現代における日本音楽の受容について考えて行きたい。

謝辞

忙しい合間をぬって筆者のインタビューに応じて下さったルテステュ氏、デルクロワ氏、ロー氏に心から感謝する。また、今回はまとまったお話として紹介しなかったが、笙奏者の宮田まゆみ氏には、いつもさまざまな貴重な情報をいただいている。ここに記して感謝したい。また、今回、パリ・オペラ座での取材全般の許可を得るにあたって、東京コンサーツの大森瑞枝氏、パリ・オペラ座渉外担当のドゥニ・カロ氏には大変お世話になった。厚く御礼申し上げる。

また、取材を許可して下さったオペラ座総監督のマダム・ブリジット・ルフェーブルにも心より感謝を申し上げる。

註

1　キリアンの他の作品群と比較すると、相対的にはそれほど「斬新な」振り付けではないとも言える。

2　「輝夜姫（かぐやひめ）（日本太鼓群と打楽器群のための交響的組曲）Kaguyahime Suite（Die nachtglänzende Prinzessin）（Sinfonische Suite für Schlagzeuggruppen）」）（石井真木公式サイト、作品表より）。Michael de Roo “Souvenirs d'une creation”. ***Ballet de L'Opéra Kguyahime: Jiří Kylián***（オペラ座バレエ「輝夜姫」プログラム）, Opera national de Paris, 2013）, pp.50-51.

3　1985年に、スターダンサーズバレエ団の舞踊が加わったバレエ版の『幻想的バレエ 輝夜姫－ダンサース、8日本太鼓群、8打楽器群、3雅楽楽器のための』が東京で初演、鼓童、岡田知之パーカッションアンサンブル、芝祐靖ら雅楽演奏者が参加した（鼓童のホームページ「輝夜姫」より、http://www.kodo.or.jp/news/20121011kaguyahime_ja.html）、および、鼓童文化財団　2011：巻末付録年表　16頁参照。

4　2013年１月30日インタビュー。

5　Jiří Kylián（1947- ）チェコ、プラハ出身。イギリスのロイヤルバレエスクールに留学し、さまざまな舞踊家のスタイルを勉強する。30年以上にわたり、オランダのネーデルランド・ダンス・テアターの監督として、現代バレエを牽引する。

6　Michael de Roo “Souvenirs d'une creation”. ***Ballet de L'Opéra Kguyahime Jiří Kylián***（オペラ座バレエ「輝夜姫」プログラム）, Opera national de Paris, 2013）, pp.50-51、および本人へのインタビュー（2013年２月５日）。

7　演奏は、西洋打楽器＝オランダの Circle Ensemble、和太鼓、笛＝鼓童、雅楽器＝芝祐靖、角田真美、八百谷啓、宮田まゆみ、指揮＝石井真木。演舞 Nederlands Dans Theater。主役の輝夜姫は Fiona Lummis、ミカドは Paul Lightfoot。オリジナルの収録年は1994年。

8　演奏は、西洋打楽器＝パリ在住の打楽器奏者、和太鼓、笛＝鼓童、雅楽器＝角田真美、田渕勝彦、宮田まゆみ、指揮＝ミヒャエル・デ・ロー。演舞はパリオペラ座バレエ団。

輝夜姫は、２人のエトワール（Marie-Agnès Gillot、Agnès Letestu）と、１人のプレミエル・ダンスーズ（Alice Renavand）、計３人の交代制だった。

9　物質文明を象徴する大道具として、はじめは舞台上に車を数台登場させていた。1994年収録のDVDにも車が登場している。2010年から車の代わりに馬の作り物が天井からぶら下がる演出に変わった（Delcroix氏へのインタビューより、2013年１月30日）。

10　シーンの分割はDVDの解説（Jürgen Gauert執筆、英独仏三ヶ国語）によるが、さらに細かい下位分類と見出しは筆者による。

11　初期は龍笛で代用。DVDでは、二人の龍笛奏者が祭囃子風の旋律を吹いているが、近年の舞台では、鼓童のメンバーが篠笛で演奏している。また、笙奏者の宮田まゆみ氏によれば、和楽器が調達できない時は、リコーダーで演奏したこともある、という。

12　ルテステュ氏へのインタビューは、パリ、オペラオペラ・ガルニエのルテスティ氏の楽屋で、通訳を介してフランス語で行った（2013年２月７日）。

13　オペラ座バレエ「輝夜姫」プログラム，p.76より。

14　ちなみに、冒頭、輝夜姫の登場部分で、台上で踊られる片足立ちで足を揺らすこの動作は、輝夜姫に強い照明が当たっていて周りがよく見えないことと、舞台装置の横棒が常に左右に揺れていることから、バランスを取るのが難しい、とのことであった。

15　デルクロワ氏へのインタビューは、2013年１月30日、パリ、オペラ・ガルニエの楽屋で、英語で行った。

16　ロー氏へのインタビューは、2013年２月５日、パリ、オペラ・ガルニエの楽屋で、英語で行った。

17　1981年からは「鼓童」として再出発。

18　1935年生。800年続く雅楽の家系に生まれる。1958年～1984年宮内庁の楽師。宮内庁退官後、雅楽演奏団体「伶楽舎」を設立。現在、日本芸術院会員。龍笛の第一人者として活躍する傍ら、作曲作品も多数。

19　作曲者が存命中は、作曲者の石井氏自身がしばしば指揮棒を振っていた。

20　2013年２月５日、インタビュー。

21 「ふと天の羽衣うち着せ奉りつれば、翁をいとほし悲しと思しつる事も失せぬ。この衣着つる人は物思もなくなりにければ、車に乗りて百人許天人具して昇りぬ。」

22 雅楽の龍笛、篳篥の唱歌は、母音の使用において、かなり厳密な相対的規則性がある。たとえば、a 音より i 音のほうが、高い音高に当てられている（寺内 2004）。このような原理は、ある程度世界的に普遍化できる（Hughes 2000）。

23 あるピアニスト（日本人）によると、モーリス・ラヴェルのピアノ曲〈クープランの墓〉の第 6 曲目（トッカータ）の、後半のフレーズ（16分音符の細かいきざみの上に付点の旋律が乗る部分）は「ターコ・ターコ・タコサン」と（心の中で）唱えながら弾くと、本人が弾きやすくなるばかりか、実際のピアノ表現もスムーズに聞こえるとのことであった。

24 「モノクローム（日本太鼓群と銅鑼のための）」1976年（石井真木公式サイト、作品表より）

引用文献

鼓童文化財団 2011『いのちもやして、たたけよ—鼓童三〇年の軌跡』東京：出版文化社 .

寺内直子2004「江戸時代初期における龍笛の唱歌に関する一考察」『国際文化学研究』22-23: 1 -27.

Hughes, David. 2000. No nonsense logic and power of acoustics-iconic mnemonic system. *British Journal of Ethnomusicology* 9/ii: 93-120.

Opéra national de Paris. 2013. ***Ballet de L'Opéra Kguyahime Jiří Kylián***（オペラ座バレエ「輝夜姫」プログラム，Paris: Opéra national de Paris.

Nederlands Dans Theater. 2011（1994）. ***Kaguyahime: the moon princess***（DVD）. Arthaus Musik.

付録１　Agnès Letestu 氏インタビュー

2013年２月７日
パリ　オペラ・ガルニエ　Letestu 氏の楽屋で
（L=Agnès Letestu, T= 寺内直子）

T：今までに何回輝夜姫を演じてきましたか？
L：2010年のバスティーユが初めて。その時３回踊った。（今回2013年は、５回）
T：「輝夜姫」の音楽に対して、どのような印象を持っていますか？
L：強い印象がある。様々なコントラストに満ちた音楽。太鼓の音はおなかにずんと響くような音で、原始的 primitif な感じがある。それに対して龍笛 flute はやさしさを表す。太鼓は強さがあり、戦いの場面などで使われる。後ろから太鼓に押され、前には龍笛が響く、という感じがある。太鼓は地上の音で、笛は月の音。その他、衣装の白と黒などの対比もある。

T：たとえば、笙、篳篥、龍笛をどのように形容しますか？
L：篳篥は、「疑い doute」というか、まるで生まれたばかりのヒヨコがよちよちうまく歩けないような不安定性がある。それに対して龍笛は、（迷い無く）響く。笙はその中間。合奏全体 orchestra との関係でいうと、太鼓は、今ここ ici にある（地上の）音だが、龍笛は遠い loin、時間を超越したような響きのような気がする。龍笛の部分は、とらえどころのない un-saisissable、野生生物 creature sauvage のようである。貝が、人が触ると一瞬で閉じる様な、（瞬間的に予測できない）動きが特徴的。龍笛が奏でるのは、女神の時間でゆっくり、それに対して、太鼓は地上の時間。巨人と普通の人間では送る時間が異なるように、輝夜姫の時間と地上の人間の時間は異なる。

T：一番はじめ、輝夜姫が月から降りて来る場面と、最後に月へ帰っていく場面は、直前までの人間的な人格が、月の人に変わるように見えますが、どのような意識で踊っていますか。
L：物語（竹取物語）では輝夜姫は赤ん坊として生まれるが、このバレエではは

じめから大人の女性として登場する。月から善なるものをもたらそうとして地上に来るが、逆に人間に争いをもたらしてしまう。月と地上の間にはさまれて引き裂かれるような状況。しかし、最後には、あきらめて、これが人間だと悟って完璧に満ち足りた状態になって帰って行く。
T：「悟り」のような境地でしょうか？

T：踊りの中で、どこが一番難しいですか？
L:冒頭 debut の部分。光が顔に強くあたっているので、まわりがよく見えない。さらに、舞台装置の横棒が左右に揺れているので、舟が揺れているようでバランスが取りにくい。静的な踊りで、片足立ちが難しい。
T：真ん中のミカドとのソロでは、二人が糸のように絡み合って踊られる場面が印象的ですが。
L: ４つのソロと２つのパドゥドゥがあるが、踊りが絡み合うのもその通りだが、音楽も（違うものが）絡み合っている。ミカドは太鼓のリズム、輝夜姫は笛を聴きながら踊る。輝夜姫とミカドは言わば、（異質なものが）戦っているとも言える。

T：これまでにどこで踊りましたか？
L：2010年のバスティーユ公演とここ（2013年２月、ガルニエ公演）だけ。
T：初回と今回、踊った感じは違いますか？
L:音楽が前よりよく聞こえて、見失わないようになった。前回はそうではなかった。ただし偶然があるので、その都度異なる。
T：バスティーユとガルニエでは、お客さんの印象は違いますか？
L：バスティーユは、ホールが遠くて大きいので客席はよく見えない（照明がとても強く当たっていることもあり）。それに対して、ガルニエは客席が見える。客席にある金色の装飾は舞台からもよく見える。音については、両方とも、オーケストラピットの音はよく聞こえないので、アンプで拡大している。
T：クラシックのバレエの時もオーケストラをアンプリファイしますか？
L：そうだ。クラシックでもアンプを使う。客の反応については、無音の時の質

qualité de silence がガルニエではわかるが、バスティーユでは遠くてわからない。バスティーユの場合は、まるで手袋を着けてものに触るような感じ。無音の時、まったく音が立たないと、客が舞台に神経を集中させていることがわかる。そうでなく、咳の声などがする時は、客が舞台に集中していないことがわかる。これはガルニエでは、わかるが、バスティーユでは遠くてわからない。

T：たいへん興味深いお話をありがとうございました。お忙しいところ、ありがとうございました。

付録２　Patrick Delcroix 氏インタビュー

2013年１月30日
パリ　オペラ・ガルニエの楽屋で
（D=Patrick Delcroix, T= 寺内直子）

T：1988年「輝夜姫」初演時から踊っているのですか？
D：そうだ。1993年には NDT は日本に行った。

T：石井氏の「輝夜姫」の音楽についてどう思いますか。
D：すばらしい fantastic。1988年に初めて日本の音楽＝「輝夜姫」を聴いた。始めはよくわからなかったが､慣れることによって理解できるようになった｡（西洋音楽と異なるが）一貫性がある consistent ことを理解した。
T：どこが難しいですか。たとえばリズムが無いからですか？
D：それもあるが、結局メロディー全体として覚えてしまう。
T：振り付けは、音楽のフレーズやリズムにひじょうに合ったもののように見えますが。
D：それはキリアン氏がとても音楽的 musical な舞踊家だからだ。非常に音楽をよく捉えている。踊る時は、頭の中で歌う。
T：それはおもしろいですね。雅楽も稽古の時は、まず歌で旋律を覚えてから、楽器に触ります。
D：いつも頭の中に音楽が鳴っていて、そこから動きが出て来る。音楽的なセンスがない踊り手は、１、２、３、４と拍を数えてしまうが、それだとうまく踊れない。
T：digit というか・・・。
D：そう。音楽はもっと伸縮自在なものだから。
T：DVD を見ました。
D：DVD は本物のパフォーマンスのごく一部しか切り取らないので、全体はよくわからないだろう。
T:その通りで、本物のパフォーマンスの迫力、たとえば、太鼓の音、バイブレー

ションなどは、舞台でないと伝わらないですね。
D：笙などの音も。

T：楽器の音は「日本的」だと思いますか。
D:まったく「日本的」以外にはありえない。ただし、石井さんは、日本の音と、西洋の音をうまく混ぜあわせていて、境目がわからない。

T：すべての舞踊団は個性がある unique と思われます。NDT は現代もの、パリオペラ座バレエ団は古典に根ざしたバレエ団ですが、違いを感じることはありますか？
D：パリでは、キリアンの振り付けを踊ることに皆とてもよろこんで歓迎的であるし、バレエ団150人もいるがみんながとても良い雰囲気。NDT でやっている踊り方を押しつけようとは思わない。その舞踊団に合った指導をする。
T：それは、各舞踊団の一番いいところを引出すということですか。
D：そうだ。
T：今回は、お二人が NDT から指導に来ていますが、エルケさんが輝夜姫、パトリックさんが村人たちの群舞の指導をしていますね。
D：そうだ。エルケは二代目かぐや姫で、すばらしい踊りをする。
T：パフォーマンスも一回ずつ unique だと思いますが、昨日は練習の途中で止まってしまうことがありましたね。
D：昨日はテクニカルな点のアクシデント。演奏は一回ごとに違う。
T：笙の宮田さんによると、モントリオール公演（Les Grands Ballet Canadien、2011年）のときは幾分早く、今回のほうがすこしゆっくり目に感じると言っていましたが。
D：昨日（30日）のは、村人の踊りと戦争の場面の太鼓がだいぶ早かった。指揮にもよるが、もっとゆっくりの時もある。
T：練習の時はテープを使いますか。
D：そうだ。
T:テープを使うと、そのタイミングに慣れてしまって、ライブの時に問題が起っ

たりしませんか？
D：そんなことはない。ライブはその都度、現場の流れで踊る。何が起るかわからないのがライブ。
T:かぐや姫の踊り手が、雅楽の音がよく聞こえない、といっていたそうですが。
D：舞台の一番奥に立つと、舞台の照明や空調の音、人の話し声などいろいろな音がボーと聞こえて、オーケストラピットの雅楽の音は聞こえないので、スピーカーで拡大した。（笙と龍笛の前にマイクあり。篳篥なし）
この劇場（パリ、ガルニエ）は客席が丸く、音が中で廻るような感じがする。別の新しい劇場だと、四角で、音が響くことがある。劇場の音響によってもパフォーマンス全体の雰囲気が違うことがある。

T:キリアン氏は、どこまで細かく演出をしているのですか。たとえば、照明、衣装、舞台装置は？
D：もちろん照明やコスチュームの人はいるが、基本の概念はすべてキリアン氏が考えている。天上からライトが垂れて、星のようになるとか、太鼓を月に見立てるとか。
T：太鼓が月になるのは、よいアイディアですね。観客にとって非常にわかりやすい。鏡を使うのも効果的です。オペラや舞踊の演出は、時々「現代的 avant-garde」すぎてわからないですが、観客の一人として、このバレエはひじょうにわかりやすいと思います。
D：その通りだ。

T：ところで、DVD では車を使っていましたが、今回は馬になっています。三匹の馬が天に上っていくことを象徴しているのか？しかしその中の一匹は、さかさまになっているのはどういう意味でしょう？
D：（キリアン氏がどういうつもりなのかは）よくわからない。２年前（2010年）のバスティーユ公演の時から馬に変えた。上って行くとも考えられるが、さかさまになっているのは、もしかして、戦争や争いで、「失敗している」ことを示すのかもしれない。そもそもミカドが登場する時も、上のほうから（エレベーター

の様な台で）降りてくるので、上のほうが必ずしも天を意味しているのではないかもしれない。

T：NDT は、このような現代音楽を主に使うのですか？
D：いろいろな音楽を使う。西洋クラシックも使う事があるし、コンピュータ電子音楽なども使う。
T：この仕事のあと、オランダに戻られますか。
D：スイスに一泊して、そのあとボストン。
T：お忙しいですね。
D：本当に忙しい。
T：でも楽しいでしょ。
D：その通り。
T：長時間ありがとうございました。

付録３　Michael de Roo 氏インタビュー

2013年２月５日
バリ　オペラ・ガルニエの楽屋で
（R=Michael de Roo, T= 寺内直子）

T：かぐや姫ができるまではどのような経緯だったのですか？
R：最初は Berlin Deutsch Oper が石井真木に作曲を委嘱した。最初はコンサートバージョン。1983-85頃だと思う。1985年に東京の夏に呼ばれた。Circle Ensemble が和太鼓を担当した。雅楽を加えた complete version が完成、CD 録音する。キリアンに音楽を紹介したところ、最初は興味がないようだったが、２週間後、これを振り付けることにしたとの電話があった。1988年に Holland Festival という大きな催しがあり（女王も臨席）、格別の予算がつき、日本から鼓童を呼ぶことができた。

T：ローさんが創られた Circle ensemble について教えてください。
R：1976年、佐渡の鬼太鼓座と初めて出会った。締太鼓は、強く叩いても弱く叩いてもピッチが変わらないところに驚いた。10年後、ホランド・フェスティバルがあり、指導を鼓童の河内敏夫さんに頼んだ。太鼓一式を日本から借りて、この太鼓は、後に日本に帰ることはなく、そのまま全部買い取った。Circle ensemble（1983年創立）は、日本のものになりきる、ということではなく、西洋の上に日本のものを加える、というコンセプト。今までで最もすぐれた打楽器の作品は、石井の“Monochrome”だと思う[24]。強さと弱さ、遅さと早さなどの微妙な変化が、この曲のなかにはすべてある。

太鼓は金沢の浅野楽器店で作ってもらった。「炎太鼓」という団体の音はまたぜんぜん違う音がする。

鼓童は、一日、夕方まで５時間練習するが、演奏者に、始めの１時間は何をしたか覚えているか、次の２時間は？次の３時間目は？と質問したところ、３時間よりあとは覚えていなかった。それなら、２時間だけ集中してやったらどうか、と提案したが、彼らには受け入れられなかった。それが日本のやり方み

たいだ。

T：音楽家が舞台に駆け上がる演出は誰が考えたのですか。いわば、音楽家が隠れないで、観客の目に見える（visible）存在になるということですが。

R：1985（東京の夏）の時の石井氏のアイディア。始めは、ティンパニと和太鼓だけが舞台上でやるはずだったが、オケピットから他の奏者も駆け上がるふうにした。ちなみに、鼓童が舞台に参加するようになったのは、2010年のフランスのオペラ･バスティーユ公演以降。それまではCircle Ensembleがやっていた。日本から奏者を沢山呼ぶのは予算的に大変難しい。

T：指揮する上で、もっとも難しい点は？

R：バレエに合わせる点。

T:先日お話をうかがったPatrick Delcroixさんは､踊る時､頭の中で音楽を「歌っている」と言っていました。拍を数えて踊ってもだめらしいのですが・・・。

R：まさにそういうことだと思う。そのような振り付けができるのはキリアン氏が非常に「音楽的」な振り付け家だからだ。NDTでは、音楽についてもいろいろ訓練していると思う。キリアン氏自身も彼はプラハで音楽の訓練を受け、音楽も上手なはずだ。踊り手は、私の考えでは、透明transparentにならないといけない。

T:それは、つまり、踊り手個人のキャラクターなどを消して、音楽のエネルギーを人間の身体でrealizeするということですか。

R：そうだ。個人のエゴなどをぜんぶ捨てて、透明になって、表現するということだ。私が一番好きな場面は、かぐや姫が帰っていくところ。身体をねじってそのあと、向こう向きになって、静かに歩いていくところがすばらしい。

T：静謐calmの中に、エネルギーが秘められているというか。

R：月の人に変わって行くというか。透明になっていくというか。

T：太鼓以外の日本楽器、たとえば笙に出会ったのは、この「輝夜姫」が初めてですか。
R：そうだ。古典でなく、このような西洋作品で初めて出会ったわけだが、それでもなお「伝統 tradition」を感じる。これまで、オランダ、フランス、イタリア、ドイツ、アメリカ、南米などさまざまな場所でこの作品をやっている。

T：アメリカとヨーロッパで、パフォーマンスに違いがありますか？
R：一般論でまとめるのはある意味で危険だが、どちらかというと、西洋やアジアのほうが叙情的 lyric だと思う。

T：日本の大学で教えたことがあるそうですが？
R：桐朋学園の打楽器科を作る時に、マリンバの安倍圭子さんに呼ばれて教えたことがある。だいたい東京にいたが、四国にも旅行した。Lithophone（サヌカイト製の磬のことか､寺内注）を手に入れた。金属のようなすばらしい音がする。

T：ご自宅にはいろいろな楽器を持っておられるのですか？
R：いろいろある。
T：じゃあ、もしかして博物館になるのでは？
R:それくらいあるかも。ゴングも好きでいろいろ持っている。今回の「輝夜姫」にもミャンマーのゴングを二つ使っている。ゴングを聴くと「魂の歴史 history of soul」を感じる。
T：実際に、インドネシアではゴングには魂があり、信仰の対象にもなっていますね。トランスになってしまう人もいるし。
R：その通りだ。音はもともと振動 vibration だから。物理的にも振動しているわけだし。

T:ところで、雅楽の三つの楽器をことばで言い表すとしたら、どうなりますか？
R：笙は「透明 transparency」、篳篥は「集中 concentrated」、笛は「古代的 ancient、悠久の歴史 deep history」特に芝祐靖氏の音はそのように感じる。

T：芝先生は、演奏も作曲もして、たくさん作品がありますね。
R：芝氏からはCDをたくさんもらった。彼の音を聴くと、「彼こそ“雅楽”He is the gagaku」という感じがする。特別な人物だと思う。

T：ところで、私はDen Haagにも何度か行き、市立博物館によい古楽器コレクションがあると聞きましたが。
R：いいコレクションはあるが、現在のdirectorは現代アートが専門で、せっかくの楽器コレクションが顧みられていない。予算のある財団のようなところに、まとめて寄贈してなんとか使えるようになるとよいのだが、状況はきびしい。
T：コレクションはばらばらになると駄目ですね。
R：その通りで、移管するときはコレクションごとまとめてでないと駄目。今、オランダにはMusica Antiquaの団体があって、そこにドイツで勉強した、有能な音楽家・作曲家がいる。未来のTon Koopmanになりそうな。［こういう人が楽器を活用できるような環境になるとよいのだが・・・］
T：ベルギーの国立楽器博物館に行ったことがあります。万博で寄贈された100年前の雅楽の楽器があり、展示にも出ていましたが、実際の使用はできない状態でした。壊れたものも多く。
R：楽器は常に使い込んでいないとだめだ。
T：話は尽きませんが、長時間ありがとうございました。これは日本のお土産の（お風呂の模様の）てぬぐいです。
R:佐渡に行った時、普通の旅館に泊まった。そこで、銭湯のような経験をした。ある国の音楽や文化を理解するには、やはり、その国に行って、生活をしてみないとわからない。
T：それは、音楽を育む社会や環境、人の考え方を理解しないとダメということですか？
R：その通りだ。しばらく滞在して、私も少しだけ日本人というのがこういう人たちなのだ、ということがわかった気がする。

A study on a contemporary ballet piece “Kaguyahime”: how performers recognize Japanese sounds

TERAUCHI Naoko

This essay aims at examining how western performers recognize Japanese sounds in western contemporary compositions and seek their own artistic expressions with them. In concrete, a modern ballet piece “Kaguyahime” written by Ishii Maki and choreographed by Jiří Kylián is analyzed here. The music includes Japanese *wadaiko* drums and *gagaku* instruments, *shô*（mouth organ）, *hichiriki*（reed pipe）, *ryûteki*（flute）, as well as a variety of western percussions. Three interviews with a ballerina, an assistant choreographer, and a conductor, done by the author herself in February 2013, have revealed that performers recognize several stages of integrity of performance, which is closely related to the understanding of Japanese sounds. First, when they encounter with unfamiliar music, they are perplexed and realize that their criteria of understanding western music are no longer useful. Secondly, they find the unfamiliar music is ‘different’（from their own music）but it holds some ‘consistency’. Thirdly, if the consistency becomes familiar enough for them to ‘sing’ the music（by heart）, they could reach higher level of performance. Also, they sometimes utilize visual metaphors to describe the music and evoke concrete images to enrich their expressions in the performance.

キーワード：雅楽、バレエ、輝夜姫、石井真木、イリ・キリアン
keywords: *gagaku*, ballet, Kaguyahime, Ishii Maki, Jiří Kylián